



IL LINGUAGGIO DI KOLTÈS

di Saverio Vertone

Il teatro di Bernard-Marie Koltès presuppone i generi letterari ma si fonda sulla loro scomparsa; presuppone la lirica, il romanzo e il teatro, ma anche la caduta delle paratie che li hanno tenuti divisi. Il tempo delle sue pièce (in Italia ne conosciamo solo due: *Negro contro cani* e *Quai Ouest*) è stratificato, costruito con sedimenti sovrapposti. C'è il presente storico dell'azione drammatica, ma come avvolto e sfumato nella durata imperfetta di una narrazione, a sua volta sostenuta dal presente indefinito (o passato onnipresente) di un impulso originariamente lirico e visionario. Qua e là si intravedono anche il passato prossimo della storia sociale, il trapassato della parabola, e il tempo senza tempo del giudizio analitico e delle sue simmetrie ideologiche.

Il teatro di Koltès tiene conto dell'avanguardia e delle sue scorriere nei sotterranei e nei pozzi neri della coscienza; ma preferisce, tecnicamente, rimanere aldiqua (o aldilà) di ogni avanguardismo, e collocarsi nella dimensione esterna, aristotelica, delle cose, nella pianura della realtà, pur sotto un cielo vagamente platonico. È un teatro che tiene anche conto del cinema e del suo impasto di tempi (narrativi e drammatici), e soprattutto della sua capacità di fondere senza residui, attraverso la sintassi e il realismo spettrale delle immagini, il massimo di soggettività con il massimo di oggettività. Ma solo per chiudere queste grandi possibilità nei limiti angusti della scena di teatro e nel suo mimetismo imperfetto, e quindi per farle traboccare indietro, di nuovo nella parola. Per capire il linguaggio di Koltès, che è quasi tutto il suo teatro, bisogna percorrere assieme a lui il viaggio di andata e ritorno dalla lirica al dramma, attraverso il racconto. Il teatro di Koltès nasce e muore nelle parole, dopo aver attraversato fatti frammentari e talvolta stagnanti, a dispetto di un apparente dinamismo. L'azione più importante che compiono i suoi personaggi è parlare, al punto che possono parlare anche in lingue sconosciute tanto all'autore quanto agli spettatori (un dialetto indio in *Quai Ouest* e una lingua nigeriana in *Negro contro cani*). Conta il suono, la suggestione di una lontananza fonetica che allude a altre lontananze. Conta la sorpresa, al tempo stesso fisica e simbolica, naturalistica e sensoriale, di parole diverse, intonazioni ignote, sillabe che non ci comunicano nessun significato anche se lo hanno.

Questo iperrealismo che analizza maniacalmente il linguag-

gio come un oggetto tra gli altri oggetti è forse il tratto originario, specifico, di Koltès e riguarda tutti i personaggi, tutte le battute dei suoi testi: dal volgare sublime di *Negro contro cani* agli esperimenti mimetici di *Quai Ouest* (i tic linguistici di un finanziere fallito e suicida e di una impiegata, o i compiacimenti gergali di giovani abbandonati a se stessi in un quartiere in rovina). È la lingua che mette in movimento tutto; sia quando si avvita in tautologie e paratassi espressive attraverso i labirinti di una comunicazione in cui si dice di più o di meno di quello che si dice; sia quando si apre a quegli squarci improvvisi (le rivelazioni sul non detto di persone e situazioni, negli schizzi finali di *Negro contro cani*, o la visione dell'antefatto e i monologhi lirici inseriti in *Quai Ouest*) che aprono spiragli imprevisi non su quello che sta succedendo ma su quello che è successo nella notte dei tempi, in un passato imprecisato e forse immaginario; non sulla scena del dramma ma sui retroscena psicologici, esistenziali, simbolici dei protagonisti.

Ecco perché al termine delle due pièce, quando una serie di spari mette fine alla vita di uno o due personaggi, non si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un fatto, a una catastrofe tragica, ma a un semplice segno di interpunzione, e cioè al «punto» finale che conclude una lunga peregrinazione nei meandri del linguaggio, il punto esclamativo, se volete, che sigla un solo interminabile monologo a più voci.